

Janne Leppänen

# Esitys todellisuudesta

Dokumenttielokuvan syntyprosessi

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi AMK

Viestintä

Opinnäytetyö

26.4.2013

|  |   |
|--|---|
| Tekijä(t)<br>Otsikko   | Janne Leppänen<br>Esitys todellisuudesta – Dokumenttielokuvan syntyprosessi |
| Sivumäärä<br>Aika  | 29 sivua + 1 liite<br>26.4.2013   |
| Tutkinto   | Medianomi AMK   |
| Koulutusohjelma  | Viestintä   |
| Suuntautumisvaihtoehto   | Radio- ja televisiotyö  |
| Ohjaaja(t)   | lehtori Pekka Korvenoja<br>yliopettaja Antti Pönni                          |
| <p>Tämä opinnäytetyö käsittelee dokumenttielokuvan syntyprosessia aina sen idean synnystä lopputuotteen valmistumiseen ja suhteuttaa tuotannon käytännöt alan teoriaan. Työ on monimuototyö, joka koostuu kuvaajan roolista dokumenttielokuvassa <i>Sirkan miehet</i> (2011) sekä tästä kirjallisesta tutkimuksesta.</p> <p>Kirjallinen tutkimus on luonteeltaan laadullinen. Tutkimuksessa käsitellään dokumenttielokuvaa varsin yleisellä tasolla. Se tarjoaa vastauksia kysymyksiin, jotka ovat keskeisiä koko tuotannolle, mutta sen painopiste sijoittuu varovasti kuvaajan tontille. Tutkimuskysymyksenä on ”miten dokumenttielokuvalle asetetut tavoitteet määrittävät tuotantoa ja lopputulosta”.</p> <p>Toinen luku selventää dokumenttielokuvan käsitettä kuvailemalla sen suhdetta fiktioelokuvaan sekä esityksensä kohteeseen, todelliseen maailmaan. Kolmas luku käy läpi erilaisia tapoja suhtautua dokumenttielokuvan tekemiseen alan keskeisen teorian valossa. Neljäs luku paneutuu tuotantoprosessin käytäntöihin yleisellä tasolla. Viidennessä luvussa keskitytään oman elokuvamme tuotannon vaiheisiin ja lopputulokseen onnistumisineen ja epäonnistumisineen aiempien lukujen teorian valossa.</p> <p>Työssä käy ilmi, että toisessa luvussa esitetyt vertaukset fiktion ja todellisuuteen määrittävät prosessin kahtena kanttina dokumenttielokuvan tuotantoa sen alusta loppuun. Elokuvan suhde todellisuuteen todetaan ensisijaiseksi esityksellisyyteen verrattuna. Tutkimustuloksissa korostuu myös tuotannollisen toiminnan keskiöön asettuvan elokuvan konfliktin merkitys tarinalle ja sen kautta koko elokuvalle.</p> <p>Päätelmät esittävät tuotantoprosessin kokonaisvaltaisena ja orgaanisena kokonaisuutena – tuotannon vaiheet sulautuvat yhteen ja elokuva muuttuu ja muotoutuu niiden aikana. Konfliktin suuri merkitys korostaa ennen varsinaista tuotantoa tehdyn ennakkotutkimuksen roolia koko prosessin pohjana.</p> |   |
| Avainsanat   | Dokumenttielokuva, kuvaus, tarina, muoto                                    |

|  |   |
|--|---|
| Author(s)<br>Title<br><br>Number of Pages<br>Date  | Janne Leppänen<br>A Presentation of Reality – The Process of Documentary Film Production<br><br>29 pages + 1 appendix |
| Degree   | Bachelor of Arts  |
| Degree Programme   | Film and Television   |
| Specialisation option  | Radio and television work   |
| Instructor(s)  | Pekka Korvenoja, Senior Lecturer<br>Antti Pönni, Principal Lecturer   |
| <p>This thesis deals with the process of producing a documentary film from the birth of an idea to the completion of the end product. Moreover, the thesis places the process into the theoretical framework. The thesis consists of both a written and a practical part. The practical part is a documentary film <i>Sirkan miehet</i> (2011) in which I worked as the cinematographer and camera man.</p> <p>The study can be described as qualitative. It deals with documentary film on a rather general level. It offers answers to important questions with respect to the production process as a whole and also slightly tilts towards the territorial job description of the camera man. The thesis aims to answer the following question: “how the preset objectives of a documentary film define the process of production and the end product”.</p> <p>The second chapter focuses on defining the term “documentary film” by comparing it to fiction and comparing it to the object of its representation, namely the social world. Chapter 3 reviews different conventions of production in the light of the theory of the field. The fourth chapter takes up the practices of the production to a more general level whereas chapter 5 dives into the process of our own production in a step-by-step manner.</p> <p>The study verifies the chapter 2 comparisons with fiction and reality as two distinctive sides of the documentary process. It acknowledges the aspect of reality as primary in comparison with the formal and presentational side. The outcome also emphasizes the significance of the key conflict that defines the story and thus has an effect on the film as a whole.</p> <p>The conclusion presents the production process as a comprehensive and organic entity merging the different stages into one another and thus molding the film as it proceeds. The relevance of the conflict calls for a thorough research before the actual production as the basis for a successful process.</p> |   |
| Keywords   | Documentary, film, camera work, story, form   |

## Sisällys

|       |   |    |
|-------|---|----|
| 1     | Johdanto  | 1  |
| 2     | Dokumenttielokuva   | 2  |
| 2.1   | Dokumentti- ja fiktioelokuvan erot ja yhtäläisyydet                     | 3  |
| 2.2   | Dokumenttielokuvan suhde todellisuuteen                                 | 4  |
| 3     | Millä tavoin tekijä voi suhtautua dokumenttielokuvaan?                  | 6  |
| 3.1   | Nicholsin moodit  | 7  |
| 3.1.1 | Poeettinen moodi – runollista assosiointia                              | 7  |
| 3.1.2 | Selittävä moodi – voice over -kerrontaa ja kuvitusta                    | 8  |
| 3.1.3 | Havainnoiva moodi – karpäsenä katossa                                   | 8  |
| 3.1.4 | Osallistuva moodi – tekijä sosiaalisena toimijana                       | 9  |
| 3.1.5 | Refleksiivinen moodi – kohteena elokuva itse                            | 10 |
| 3.1.6 | Performatiivinen moodi – enemmän kuin ikkuna maailmaan                  | 10 |
| 3.2   | Aaltosen lajityypit: Antropologinen, historiallinen ja henkilökohtainen | 11 |
| 4     | Teoriasta käytäntöön – tuotantoprosessi, tekijä(t) ja kerronta          | 13 |
| 4.1   | Ennakkosuunnittelu  | 14 |
| 4.2   | Kuvausvaihe ja kuvaajan rooli   | 16 |
| 4.3   | Jälkituotanto   | 19 |
| 5     | Sirkan miehet – elokuvalle asetetut tavoitteet ja niiden toteutuminen   | 20 |
| 5.1   | Idea ja kehittäminen  | 21 |
| 5.2   | Kuvausvaihe   | 22 |
| 5.3   | Valmis elokuva  | 25 |
| 5.3.1 | Ekspositio  | 25 |
| 5.3.2 | Kehittäminen ja kliimaksi   | 26 |
| 5.3.3 | Sulkeuma  | 27 |
| 5.4   | Johtopäätökset  | 27 |
| 6     | Yhteenveto – todellisuuden esittämisestä                                | 28 |
|       | Lähteet   | 30 |
|       | Liitteet  |    |
|       | Liite 1. Sirkan miehet, DVD.  |    |

## 1 Johdanto

Opinnäytteeni on monimuototyö, jonka teososa on kuvaajan rooli kanssaopiskelijani Tuukka Toivasen ohjaamassa puolituntisessa dokumenttielokuvassa *Sirkan miehet* (2011). Elokuva sijoittuu Lappiin, Sirkan kylään. Sen päähenkilöinä ovat poika, isä ja isoisa, Raimo, Risto ja Reijo Vuollo, jotka pitävät kolmannessa polvessa Sirkan kyläkauppaa. Elokuva kertoo trion sopeutumisesta kovaa vauhtia kaupallistuvan Levin hiihtokeskuksen vieressä sijaitsevan Sirkan kylän nykypäivään suurten kauppaketjujen ristipaineessa.

Kirjallinen osa käsittelee dokumenttielokuvaa ja sen syntyprosessia sekä erittelee tapoja, joilla elokuvan tekijä voi työtänsä lähestyä. Tutkimuskysymykseni on ”*miten dokumenttielokuvalla asetetut tavoitteet määrittävät tuotantoa ja valmista elokuvaa*”. Työn teoreettisena lähtökohtana käytetään Bill Nicholisin (2001, 99–138) *moodiluokittelua*, joka jakaa dokumenttielokuvat esityksellisen olemuksensa perusteella kuuteen alageenireen.

Opinnäytetyössä käsitellään dokumenttielokuvaa varsin yleisellä tasolla. Se tarjoaa vastauksia kysymyksiin, jotka ovat keskeisiä koko tuotannolle, mutta sen painopiste sijoittuu varovasti kuvaajan tontille. Etenkin pienemmässä ryhmässä työskennellessä tuotanto-organisaation roolit usein sekoittuvat tai vähintäänkin punoutuvat yhteen. Englanniksi voidaan käyttää ainakin kameramiehille ja leikkaajille tuttua verbiä *interlace*: ohjaaja voi tehdä käsikirjoituksen, mutta eri tuotannon vaiheissa kuvaaja tai leikkaaja voi valinnoillaan muuttaa sen suuntaa merkittävästi. Kuvaaja tai ohjaaja voi joutua äänimieheksi tietyn kuvaustilanteen olosuhteista johtuen. Joskus ohjaaja ja kuvaaja voivat olla sama henkilö. Tietyn tyyppisissä dokumenttielokuvissa ohjaaja voi omaksua toimittajan tai vaikkapa päähenkilön roolin (esim. Michael Mooren ja Morgan Spurlockin elokuvat). Voidaankin todeta, että tämä työ on tehty *dokumenttielokuvan näkökulmasta*, ja se jossain määrin *painottuu* kuvaajan työhön.

Tutkimus on laadullinen, eikä niinkään keskity dokumenttielokuvaan sen historiallisessa kontekstissa. Se kuitenkin tiedostaa, että aihe kuin aihe vertautuu historiaan eikä milloinkaan voi eristyä abstraktiin ajattomuuteen. Työssä ei kuitenkaan paneuduta ajalliseen aspektiin eikä tehdä rajoituksia paikan suhteen, vaikkakin on todettava, että muutamista ulkomaisista lähteistä huolimatta tutkimuksen lähtöpisteeksi valikoituu – sitä

erityisemmin korostamatta – suomalaisen dokumenttielokuvan maisema. Tästä huolimatta se ainakin pyrkii laadulliselle tutkimukselle luonteenomaisesti lähtökohdastaan ponnistamaan kohti yleismaailmallisempia päätelmiä.

Opinnäytetyöni tarkoitus on kasata erityisesti pienellä tuotantoryhmällä ja rajallisilla resursseilla toteutettavan dokumenttielokuvatuotannon kannalta oleelliset asiat kompaktiin pakettiin ja suhteuttaa tuotannon käytännöt alan teoriaan. Myös teoriat pyritään avaamaan konkreettiseen ja käytännölliseen muotoon. Pyrin tekemään työstä sellaisen, jonka olisin itse mieluusti saanut käteeni ennen ensimmäistä dokumenttituotantoani, joten voisin kuvitella siitä olevan hyötyä juuri aloittelevalle dokumentaristille ainakin tiettyjen sudenkuoppien välttämiseksi. Painotus kuvaustyöhön suuntaa työn erityisesti kameraa operoivalle henkilölle. Avaan erilaisia keinoja lähestyä dokumenttielokuvaa ja pyrin selkeyttämään tuotantoprosessia ankkuroimalla sen todelliseen maailmaan ja helpommin ymmärrettävään fiktioelokuvaan sekä kokoamalla sen vaiheet idean synnystä jälkituotantoon selkään ja kompaktiin ohjeelliseen pakettiin.

Kirjallisen työni aloitan pohtimalla seuraavassa luvussa dokumenttielokuvan käsitettä kuvailemalla sen suhdetta fiktioelokuvaan sekä esityksensä kohteeseen, todelliseen maailmaan. Kolmannessa luvussa käyn läpi erilaisia tapoja suhtautua dokumenttielokuvan tekemiseen Bill Nicholisin mooditeorian sekä Jouko Aaltosen lajityyppiäottelun avulla. Neljäs luku paneutuu tuotantoprosessin käytäntöihin yleisellä tasolla, ja viidennessä käyn läpi oman elokuvamme tuotannon vaihteita ja lopputulosta onnistumisineen ja epäonnistumisineen aiempien lukujen teorian valossa.

## **2 Dokumenttielokuva**

Dokumenttielokuvan käsitettä voidaan yrittää määritellä suhteellisesti usealla tavalla. Voidaan pohtia sen suhdetta tieteisiin tai vaikkapa uutisille ominaiseen reportaasi-ilmaisuun. Tavoista yleisimmät ja hedelmällisimmät ovat verrata dokumenttielokuvan luonnetta isoveljeensä fiktioon tai äitiinsä todelliseen maailmaan. Moderni dokumenttielokuva käveleekin jossain määrin näiden kahden väliin viritetyllä trapetsilla, sosiaalisesta maailmasta kohti fiktiota. Jouko Aaltonen (2006, 167–234) puhuu dokumenttielokuvan todellisuus- ja esittämisaspekteista. Se esittää todellista maailmaa, mutta pyrkii fiktion lumovoimaan. Kimmo Kohtamäki taas toteaa brittiläisen dokumenttiliikkeen perustajan John Griersonin paljon siteeratun määritelmän 1930-luvulta edelleen relevan-

tiksi. Hänen mukaansa dokumenttielokuva on todellisuuden luovaa käsittelemistä (Koh- tamäki 2001, 6). Onnistunut dokumenttielokuva pystyykin realistisesta lähtökohdastaan usein vaikuttamaan sosiaalisessa maailmassa elävään katsojaansa fiktiota syvemmin. Yksinkertaistettu trapetsianalogia pitää sisällään monia nyansseja, joihin perehdytään tarkemmin tässä luvussa.

## 2.1 Dokumentti- ja fiktioelokuvan erot ja yhtäläisyydet

Jouko Aaltonen viittaa väitöskirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* Aristoteleen määritelmään taiteesta: se on todellisuuden jäljittelyä. Eri taiteenlajit eroavat toisistaan kolmessa suhteessa. Ne jäljittelevät eri keinoilla (”millä”), eri kohteita (”mitä”) eri tavoin (”miten”). Aaltonen soveltaa ajatusta dokumenttielokuvan ja fiktion erotteluun. Hän toteaa dokumenttielokuvan ja fiktion keinojen olevan samat: elävä kuva ja ääni. Muodolliset tavat voivat erota toisistaan, mutta voivat olla myös hyvin samanlaisia. Merkittävin ero on kohde. Dokumenttielokuva jäljittelee sosiaali- historiallista maailmaa, fiktio vastaavasti sepitteellistä, mahdollista maailmaa. (Aaltonen 2006, 32.)

Dokumenttielokuvat eroavat siis fiktiosta merkittävimmin siten, että ne käsittelevät *tätä maailmaa*, eivät *jotain* elokuvantekijän kuvitteellista *maailmaa*. Bill Nichols (2001, xi) toteaa dokumenttielokuvia tehtävän fiktion nähdessä erilaisista oletuksellisista lähtö- kohdista. Myös suhde elokuvantekijän ja hänen aiheensa välillä eroaa fiktion vastaa- vasta. Hän sanoo dokumenttielokuvan kirvoittavan erityyppisiä odotuksia myös katso- jassa.

Teoksessaan *Introduction to Documentary* (2001) Nichols alleviivaa, etteivät erot kui- tenkaan takaa mahdollisuutta ehdottomaan erotteluun dokumenttielokuvan ja eri fik- tiogenrejen välillä. Dokumentit käyttävät paljon fiktiotuotannon keinoja. Käsikirjoittami- nen, lavastus, uudelleennäytteleminen, harjoittelu ja esittäminen ovat tunnusomaisia tuotannon keinoja myös dokumenttielokuviin. Vastaavasti fiktion tekijät käyttävät hy- väkseen lokaatiokuvauksia, aitoja ihmisiä (ei-näyttelijöitä), käsivarakameroita ja arkis- tomateriaalia, jotka perinteisesti voidaan mieltää dokumenttaarisiksi keinoiksi.

Monet elokuvat ovatkin herättäneet keskustelua dokumentin ja fiktion rajoista. Aika- naan Sergei Eisensteinin *Lakko* (USSR 1925) ja John Cassavetesin *Shadows* (USA

1959) herättivät ihastusta todellisuudentunnullaan (Nichols 2001, xi). Uudempina esimerkkeinä Jaime Balaguerón kauhuelokuva *Rec* (Espanja 2007) ja David Ayerin *End of Watch* (USA 2012) ovat fiktioelokuvia, jotka käyttävät hyväkseen puhtaasti dokumentaarista kerrontaa. Dokumentaariseen ulkokuoreen nojaava fiktiokerronnan tapa on maailmanlaajuisesti selvästi yleistynyt tällä vuosituhanella. Television puolella hyvä esimerkki dokumentin keinoin toteutetusta fiktiosta ("mockumentary") on vaikkapa *The Office* (Iso-Britannia 2001). Tunnetun vetoa mahdollisuuteen todistaa muiden samaan historialliseen maailmaan kuuluvien elämää.

Ilmiö on nähtävissä myös käänteisenä. Esimerkiksi Ari Folmanin Oscar- ja Palme d'Or -ehdokkuuksin ansioitu dokumenttielokuva *Vals Im Bashir* (Israel 2008) operoi voimakkaasti animaation keinoilla. Reality-ohjelmat puolestaan käyttävät samanaikaisesti hyväkseen dokumentaarista autenttisuuden tuntua ja fiktion äärimmilleen vietyä melodraamaa (Nichols 2001, xi).

## 2.2 Dokumenttielokuvan suhde todellisuuteen

Myös fiktioelokuvat ovat dokumentaarisia siinä mielessä, että ne täyttävät tekijänsä toiveita todellisuudesta. Ne tarjoavat katsojalle maailman tutkittavaksi ja pohdittavaksi. Niiden totuudet, käsitykset, oivallukset ja näkökulmat voidaan tulkita esityksiksi olemassa olevasta maailmasta. Nämä käsitykset voimme joko omaksua tai hylätä. (Nichols 2001, 1.)

Miellämme yleisesti dokumenttielokuviksi *sosiaalista todellisuutta* käsittelevät elokuvat. Ne edustavat konkreettista maailmaa tekijän näkemyksen, valintojen ja elokuvallisen sommittelun lävitse. Myös ne edustavat katsojalleen todellisuutta vain, jos hän niin päättää elokuvan väitteet, näkökulmat ja argumentit arvioituaan. Dokumenttielokuvat tai Bill Nicholsin termin *sosiaalisen representaation* elokuvat antavat uusia näkökulmia yhteisen maailmamme tutkimiseen ja ymmärtämiseen. (Nichols 2001, 1–2). Dokumenttielokuva ei siis ole todellisuuden jäljennös, vaan tekijänsä esitys todellisuudesta (mt, 20).

Tarinoina sekä fiktiot että dokumentit kutsuvat *tulkitsemaan* itseään ja eräänlaisina totuuksina pyytävät *luottamaan* itseensä. Tulkinalla Nichols (2001, 2) tarkoittaa sitä, miten elokuvan muoto ja sisältö välittävät katsojalleen merkityksiä ja arvoja. Luottamus



taas riippuu siitä, miten nämä merkitykset ja arvot katsojalle näyttäytyvät. Luottamus on ensiarvoisen tärkeää nimenomaan historialliseen maailmaan sijoittuvalle ja usein siihen vaikuttamaan pyrkivälle dokumenttielokuvalle. Sen saavuttamisessa onnistuakseen dokumenttielokuvan näkökulman ja lähestymistavan on onnistuttava näyttäytymään katsojalleen muita mahdollisia suosiollisempana. Tämä yhdistää dokumenttielokuvan retoriseen traditioon, jossa kaunopuheisuudella on sekä esteettinen että sosiaalinen päämäärä. Toisin sanoen dokumenttielokuva ei tarjoa katsojalleen vain mielihyvää vaan myös sosiaalisia suuntaviivoja.

Jouko Aaltonen puhuu dokumenttielokuvan indeksisyydestä. Aaltosen mukaan dokumenttielokuva on todiste elokuvantekijän ja todellisuuden kohtaamisesta ja sen luonne on välineellinen: sitä voi käyttää taltioimiseen, paljastamiseen, säilyttämiseen, taivuteluun, promovoimiseen, analysointiin, tutkimiseen tai ilmaisuun. (Aaltonen 2006, 27–28.) Nämä alkujaan Michael Renovin luettelemat perustendenssit limittyvät vahvasti seuraavassa luvussa käsiteltävän Bill Nicholisin moodiluokittelun kanssa.

Nicholisin mukaan dokumenttielokuva kytkeytyy vallitsevaan maailmaan kolmiulotteisesti. Ensinnäkin se tarjoaa maailmasta tunnistettavan ja uskollisen kuvauksen. Dokumenttielokuvassa nähdään asioita, paikkoja ja ihmisiä joita voidaan nähdä päivittäin myös elokuvateatterin ulkopuolella. Jo tämä ulottuvuus tarjoaa lähtökohdan katsojan luottamukselle. Toiseksi dokumentit edustavat usein muiden ihmisten intressejä. Dokumentaristit toimivat usein edustuksellisen demokratian perinteen mukaisesti valitsemattomina kansan edustajina. Kolmanneksi dokumentti voi edustaa maailmaa kuten asianajaja edustaa asiakastaan: se asettaa näyttille tulkinnan todistusaineistosta. Tässä mielessä elokuva ei ainoastaan edusta materiaansa näyttämällä sen valossa, johon se ei sinällään kykene, vaan pyrkii aktiiviseen argumentointiin asiantilan puolesta voittaakseen hyväksynnän tai vaikuttaakseen mielipiteeseen. (Nichols 2001, 2–3)

Kimmo Kohtamäki vertaa dokumenttielokuvaa reportaasiin, jota hän pitää todellisuuden suurempana käsittelynä. Hän viittaa moderniin käsitteeseen *luova dokumentti* ja ottaa avukseen teoreetikko Toni de Bromheadin määritelmän termille *film*, joka hänen mukaansa on audiovisuaalinen tarina, johon on liitetty synkroninen tai ei-synkroninen ääni ja joka luo ajassa illuusion autonomisesta todellisuudesta, jonka katsojat voivat kokea. Tällöin suorasta audiovisuaalisesta kerronnasta kehittyy jotain ”enemmän”. (Kohtamäki 2001, 7.)

### 3 Millä tavoin tekijä voi suhtautua dokumenttielokuvaan?

Kun elokuvan yhteydessä puhutaan genreistä, tarkoitetaan yleensä fiktion lajityyppejä. Aaltosen (2006, 46) mukaan genretutkimus on ollut perinteisesti elokuvien luokittelua semanttisten (kuvassa näkyvät ominaisuudet, tapahtumapaikka, hahmot jne.) tai syntaktisten (syvärakenteet, ideologiset ja kulttuurilliset merkitykset) piirteidensä perusteella. Mihail Bahtin sanoo jokaisen taideteoksen kuuluvan johonkin genreen. Olennaista on se, että genre ilmaisee oman erityisen suhteensa todellisuuteen ja nojaa tiettyihin havaitsemisen ja käsitteellistämisen muotoihin. Genre olettaa myös tiettyä yleisöä, vastaanottoa ja ideologiaa.

Aaltonen pitää dokumenttielokuvaa omana genrenään sekä semanttisin että syntaktisin perustein. Sen kuvaama maailma on olemassa oleva sosiaalishistoriallinen maailma. Myös semanttisella tasolla dokumenttielokuvan lukuisat tunnusmerkit ovat katsojan tunnistettavissa. (Aaltonen 2006, 47.)

Rick Altmanin (Aaltonen 2006, 47) mukaan genre ei ole yksittäisen alkuketken synnyttämä pysyvä tuote vaan jatkuvasti käynnissä olevan muutoksen sivutuote: lajiutuminen on prosessi. Altman on kiinnittänyt huomiota genreterminologiassa ajan saatossa esiintyneisiin substantiiveihin ja adjektiiveihin. Hänen mukaansa varhaiset käyttötavat ovat adjektiivisia ja rajaavat laajempia vakiintuneita kategorioita. Uuden genren syntyessä vanhaan genreen liitetään usein uusi adjektiivi, joka myöhemmin substantivoituu ja määrittää koko genreä. Näin esimerkiksi musiikkia sisältänyt elokuva on myöhemmin lajiutunut musikaaliksi.

Aaltonen toteaaakin, että Altmanin prosessiluonnetta painottava teoria sopii hyvin dokumenttielokuvan kehityksen tarkasteluun: sen avulla voi ymmärtää, miten lukuisista ei-fiktiivisistä elokuvan lajeista syntyy vähitellen se dokumenttielokuva, jota sanalla nykypäivänä tarkoitetaan. (Aaltonen 2006, 47.)

### 3.1 Nicholzin moodit

Bill Nichols on yksi tärkeimmistä 1990-luvulla dokumenttielokuvaa käsitelleistä elokuva-teoreetikoista. Tämän työn teoreettisena suurennuslasina käytetään Nicholzin kehittämää dokumenttielokuvan jäsentämismallia. Nichols jakoi alun perin dokumenttielokuvat neljään esitykselliseen *moodiin*. Sitten Nichols on täydentänyt moodien listaa varhaista kokeellista dokumenttielokuvaa määrittävällä sekä modernia monimuotoista dokumenttielokuvaa kuvaavalla moodilla.

Jokaisella dokumenttielokuvalla on selkeästi erotettava oma *äänensä*. Kuten puheääni, elokuvan ääni omaa tekijälleen ominaisen sävyn tai ontuvasta analogiasta erkaantuen oikeammin *tekstuurin*, joka vahvistaa tekijänsä yksilöllisyyttä. Yksittäiset äänet synnyttävät elokuvan auteur-teorian, kun yhteen nivottuna erilaiset äänet paljastavat juuri genreajattelun mallin. (Nichols 2001, 99.)

Nichols siis jakaa dokumenttielokuvan genreen luokiteltavat elokuvat kuuteen esitykselliseen moodiin, jotka voidaan ymmärtää dokumenttielokuvan alagenreinä. Nicholzin (2001, 99) mukaan moodit ovat *poeettinen*, *selittävä*, *osallistuva*, *havainnoiva*, *refleksiivinen* sekä *performatiivinen*. Moodit esittävät viitteelliset raamit, joiden puitteissa dokumentaristi voi eri tavoin elokuvaansa suhtautua.

Kuten dokumentti- ja fiktioelokuvan rajaviiva, ovat moodienkin rajat veteen piirrettyjä, ja harvoin yhtä elokuvaa voidaan sulloa vain yhden moodin kehyksiin. Refleksiivinen dokumenttielokuva voi käyttää suuria määriä havainnoivaa tai osallistuvaa materiaalia, kun selittävässä elokuvassa voidaan käyttää myös poeettisia ja esittäviä ilmaisun muotoja. Yleensä tietyn moodin piirteet näyttäytyvät elokuvassa vain hallitsevina muihin verrattuna, antamalla sille tietynlaisen rakenteen, sanelematta kuitenkaan sen jokaista ulottuvuutta. (Nichols 2001, 100.)

#### 3.1.1 Poeettinen moodi – runollista assosiointia

Poeettinen moodi on dokumenttielokuvan historiassa varhaisin tunnistettavissa oleva moodi. Se uhraa leikkauksellisen jatkuvuuden ja siitä seuraavan tarkan ajan ja paikan tunnun tutkiakseen kokeellisesti assosiaatioita ja kaavoja, jotka syntyvät rytmityksen ja

tilallisen rinnastuksen tuotteina. Poeettisen moodin elokuvat eivät perinteisesti käytä ihmisiä inhimillisinä henkilöinä, vaan muiden objektien tapaan raakamateriaalina, jonka elokuvantekijä valitsee ja järjestää elokuvan sisällä mielensä mukaisesti. Poeettisen moodin elokuvien ilmaisua määrittävät tiedon esittämisen ja mielipiteeseen vaikuttamisen sijaan tunnelma, sävy ja katsojan tunteisiin vetoaminen. (Nichols 2001, 102–103.) Niiden esitysvoima ei siis perustu selkeään esitysretoriikkaan vaan pikemminkin abstraktiin, joskin tavoitteellisesti organisoituun montaasiin, joka jättää runsaasti varaa katsojan tulkinnalle. Poeettisen moodin elokuvan ainoaksi tunnistettavasti dokumentaariseksi aspektiksi jääkin usein se, että sen lähdemateriaali on peräisin todellisesta maailmasta (Nichols 2001, 102–103).

### 3.1.2 Selittävä moodi – voice over -kerrontaa ja kuvitusta

Selittävä dokumenttielokuva kerää otoksia historiallisesta maailmasta retorisesti järjestetympään muotoon kuin poeettinen. Se puhuttelee katsojaansa suoraan ilmaisten näkökulman, edistään tiettyä argumenttia tai kertaamalla historiaa. Selittävä elokuva käyttää hyväkseen näkyvää (vrt. uutiset) tai näkymätöntä (voice-of-God) kertoja-auktoriteettia ja nojaa kerronnallisesti voimakkaasti tämän puheella välittämään informaatioon. Elokuvan historiallisesta normista poiketen kuvalla on vain puhekerrontaa tukeva tehtävä. Kertojaääni edustaa elokuvan näkökulmaa tai väitettä ja katsoja tulkitsee kuvaa vain puhekerronnan todisteena. (Nichols 2001, 105–107.)

Selittävä moodi painottaa objektiivisuuden ja vankkapohjaisen argumentoinnin vaikutelmaa. Tapahtumien yläpuolella oleva kertoja voi arvioida historiallisen maailman tapahtumia joutumatta niiden keskiöön. Yleistys ja suurimittainen argumentointi ovat tunnusomaisia selittävälle dokumenttielokuvalle. (Nichols 2001, 108.) Tyypillisiä selittävän moodin elokuvia ovat esimerkiksi opetus- ja propagandafilmit.

### 3.1.3 Havainnoiva moodi – karpäsenä katossa

Siinä missä poeettinen ja selittävä moodi hylkäävät sosiaalisen toiminnan *kuvaamisen* luodakseen esitysmuodollisia kaavoja ja vakuuttavia argumentteja, havainnoiva moodi keskittyy yksinkertaisimmillaan tarkkailemaan kameran edessä tapahtuvaa siihen

puuttumatta. Moodin juuret työntyvät 1960-luvulle, aikaan jolloin tekniikan kehitys mahdollisti kameralaitteen operoinnin yhden ihmisen voimin ja äänen mutkattoman synkronoinnin kuvan kanssa. Poeettisen ja selittävän moodin mahdollistama valtava tekijän kontrolli uhrattiin spontaanin tarkkailun alttarilla. Puhtauden konventio levisi myös jälkituotantoon, mikä tuotti suuren määrän elokuvia ilman kommenttiraitoja, tausta-musiikkia, äänitehosteita, selittäviä tekstejä, uudelleennäyttelemistä tai edes haastatteluja. (Nichols 2001, 109–110.) Moodin elokuvan ultimaattisena pyrkimyksenä on siis se, että kuvattavat unohtavat kamerasäveln ja käyttäytyvät arkipäiväisesti.

Kun kuvattavat ihmiset vuorovaikuttavat keskenään ilman ohjaajan puuttumista tilanteisiin, syntyy fiktion kaltaisia kohtauksia, jotka paljastavat hahmojen yksilöllisyyttä ja luonteenlaatua luonnollisesti ilman selittävän moodin sanelua. Havainnoivan moodin elokuville on luonnollisesti tyypillistä myös lopputuotteen uskollisuus historiallisen maailman tapahtumien kestoajoille. (Nichols 2001, 111–112.)

#### 3.1.4 Osallistuva moodi – tekijä sosiaalisena toimijana

Osallistuvan moodin juuret ovat sosiaalisten ryhmien tutkimuksessa. Esimerkiksi yksi antropologian (ihmistutkimuksen) tärkeimmistä tutkimuskeinoista on edelleen tutkijan siirtyminen elämään hetkellisesti tutkittavien pariin ja tämän jälkeen löydöksistä raportointi. Tutkija siis menee itse kentälle, osallistuu tutkimuskohteen päivittäisiin rutiineihin, haastattelee tai jopa provosoi, saavuttaa ulkoisen tai sisäisen tunnun elämästä annetussa kontekstissa ja peilaa kokemustaan antropologisin tai sosiologisin metodein. (Nichols 2001, 115–116.)

Näin toimivat myös useat dokumentaristit, joskaan tyylistä ei ole tullut dokumentti-genren paradigmaa. Yleisesti sosiaalisen tutkimuksen keinot jäävät katsojan koskettamisen ja taivuttelun tavoitteiden paitsioon. Osallistuva dokumenttielokuva ui valtavirtaa vastaan nimenomaan korostamatta taivuttelua, pyrkimällä kertomaan millaista tietystä tilanteesta on olla. Tilanteet koetaan toki edelleen elokuvantekijän olemisen kautta. (Nichols 2001, 116.)

Osallistuvan dokumentin tekijät voidaan jakaa karkeasti kahteen ryhmään: jotkut haluavat keskittyä kuvamaan suoraa henkilö- ja tapauskohtaista interaktiotaan ympäröivän maailman kanssa, toiset pyrkivät ottamaan kantaa suuriin sosiaalisiin kysymyksiin haastattelujen ja laajalta kootun materiaalin muodossa. (Nichols 2001, 123.)

### 3.1.5 Refleksiivinen moodi – kohteena elokuva itse

Siinä missä osallistuvan moodin fokuspiste on tekijän suhteessa historialliseen maailmaan, refleksiivinen moodi painottaa elokuvan ja katsojan välistä keskustelua. Katsojan arvioinnin kohteeksi nousevat elokuvan faktuaalisen sisällön rinnalle myös esitysmuodolliset seikat. Refleksiivinen dokumentti ei pyydä tarkastelemaan maailmaa itsensä läpi, vaan näkemään itsensä rakennelmana. (Nichols 2001, 125.)

Refleksiivinen dokumenttielokuva koskettaa myös realismiin liittyviä kysymyksiä. Tyyli *tuntuu* tarjoavan ongelmattoman pääsyn maailmaan tihkuen jatkuvuusleikkauksen, hahmokehityksen ja kerronnallisen rakenteen pinnan lävitse niin fyysistä, psyykkistä kuin emotionaalista realismia. Refleksiivinen moodi on kuitenkin moodeista itsekriittisin. Se kyseenalaistaa dokumenttielokuvan kyvyn realistisen maailmankuvan tarjoamiseen ja vakuuttavan todistusaineiston esittämiseen sekä suoran yhteyden kuvan ja sen edustaman konkreettisen kohteen välillä. (Nichols 2001, 127–128.)

### 3.1.6 Performatiivinen moodi – enemmän kuin ikkuna maailmaan

Poeettisen representaation moodin tavoin performatiivinen moodi nostaa keskiöön ongelman tiedon ja maailman ymmärtämisen olemuksesta. Se ei lähesty tietoa länsimaisen filosofian tapaan yleistyksen lähtökohdasta, vaan käyttää runouden, kirjallisuuden tai retoriikan tapaan yksittäisiä henkilökohtaisia kokemuksia karttana syvempään ymmärrykseen yhteiskunnan yleisistä prosesseista. (Nichols 2001, 130–131.) Samalla se korostaa myös katsojansa yksilöllisyyttä.

Kokemukset ja muistot, tunne-elämä, arvot ja uskomukset, velvollisuus ja periaatteet ovat kaikki subjektiivisia abstraktioita, jotka liitämme asioihin, joita dokumenttielokuvat

useimmin käsittelevät; instituutiot kuten hallinto, kirkko, perhe tai avioliitto sekä sosiaaliset käytännöt kuten sota, rakkaus, kilpailu ja yhteistyö ovat yhteiskuntamme rakennusaineita jokaiselle. Performatiivinen dokumenttielokuva alleviivaa tietoisuutemme monimutkaisuuden subjektiivista ja affektiivista ulottuvuutta – merkitys on kaikille henkilökohtainen ja tunteisiin liittyvä ilmiö. (Nichols 2001, 131.)

Todellisen ja kuvitteellisen vapaa yhdistely on tavallista performatiivisille dokumenteille. Ne eivät pohjaa realistiseen historiallisen maailman tarkasteluun, vaan lisäävät tekstuuriinsa ottamalla runollisia vapauksia, rakentamalla kerronnallisesti epätotunnaisesti ja edustamalla aiheitansa subjektiivisesti. Performatiivinen dokumenttielokuva näkee itsensä ikkunana maailmaan myöntämällä paikallisen ja henkilökohtaisesti värittyneen suhteensa käsiteltävään konfliktiin. Näin tekijän ja elokuvan reagointi maailmaan toimii katsojan reagoinnin värittäjänä. Dokumentin edustama maailma peittyy mielikuvia herättäviin sävyihin, jotka muistuttavat katsojaa siitä, että maailma on enemmän kuin näkyvien osiensa summa. Performatiivinen moodi animoi henkilökohtaisen näkökulmansa portiksi laajempaan poliittiseen näköalaan. (Nichols 2001, 131–137.) Nicholsille performatiivinen dokumentti onkin vahvasti myös poliittista. Siihen liittyy kysymys vallasta ja sen kohteena olemisesta, ja se on heikon puolella vahvaa vastaan (Aaltonen 2006, 83).

Performatiivinen dokumentti on sekoitus retorista, ekspressiivistä ja poeettista aspektia. Raja dokumentin ja fiktion välillä hämärtyy ja referentiksi tulee sosiaalisen maailman sijaan katsoja. (Aaltonen 2006, 83.) Näin voidaan todeta, että performatiivinen moodi tarjoaa katsojalleen enemmän kuin ikkunan, jonka läpi maailmaa tutkia. Se toimii parhaimmillaan kuin röntgenkatse, jolla näkee elokuvan pinnallisten hienouksien ja jopa tarinan tuolle puolen ja tällöin se myös koskettaa ja herättää jotain syvemmällä katsojassaan.

### 3.2 Aaltosen lajityypit: Antropologinen, historiallinen ja henkilökohtainen

Jouko Aaltonen jakaa dokumenttielokuvat kolmeen alagenreen. Aaltosen lajityypit ovat antropologinen, historiallinen ja henkilökohtainen dokumenttielokuva. Aaltosen jaottelua eivät määritä Nicholsin tapaan niinkään esitysmuodolliset seikat vaan elokuvan lähtökohta ja päämäärä.

Aaltosen mukaan kaikki elokuva on tietyllä tapaa antropologista elokuvan ollessa kulttuurin tuote, jossa sen ominaispiirteet ovat enemmän tai vähemmän selkeästi havaittavissa. Aaltonen kuitenkin luettelee neljä antropologisen elokuvan kriteeriä: se perustuu antropologiseen tutkimukseen, sen taustalla on antropologinen teoria, se käyttää antropologian metodeja ja noudattaa antropologian etiikkaa. (Aaltonen 2006, 51.)

Historiallisen dokumenttielokuvan erottaa muista lajityypeistä aika. Hannu Salmen mukaan se pyrkii kuvaamaan menneisyyden tapahtumia historiantutkimuksen luomassa ”todenmukaisessa” viitekehyksessä ja on esitys tai kuvaus kohteesta, jonka osa se ei itse ole. Aaltonen painottaa historiallisen dokumenttielokuvan kohdalla termien *dokumenttielokuva* ja *dokumentti* eroa. Dokumentti on ”todellisuuden jälki”, joka toimii elokuvantekijälle materiaalina, kun dokumenttielokuva on taiteellinen teos, oma itsellinen kokonaisuutensa. (Aaltonen 2006, 60.)

Aaltosen mukaan 1990-luvun puolivälissä kotimaiseen keskusteluun ilmaantunut *subjektiivinen dokumenttielokuva* kertoo tarinansa tekijän näkökulmasta. Subjektiivinen asettuu vastakohtaksi perinteisen dokumenttielokuvan näennäiselle objektiivisuudelle ja totuudellisuudelle. Subjektiivisessa dokumenttielokuvassa on selkeästi erotettavissa henkilökohtainen ääni ja usein se saattaa olla konkreettisestikin tekijänsä puhuma.

Termi subjektiivinen dokumenttielokuva keräsi osakseen kritiikkiä perusteenaan se, että kaikki elokuva on subjektiivista. Kritiikin vauhdittamana Suomessa ollaan siirrytty käyttämään englanninkielen *personal documentary* -sanaparista suomennettua termiä *henkilökohtainen dokumenttielokuva*. (Aaltonen 2006, 75.)

Aaltonen määrittää henkilökohtaisen dokumenttielokuvan tiivistetysti elokuvaksi, joka on sekä sisällöllisesti että muodollisesti henkilökohtaista. Aiheena on tekijä tai hänen lähipiirinsä ja identiteetin sekä minuuden teema on keskeinen. Tekijä on elokuvassa läsnä ja läsnäolo on olennainen osa kerrontaa. Nicholsin moodien puitteissa Aaltonen sijoittaa useimmat henkilökohtaiset dokumentit refleksiivisen moodin karsinaan, koska tekijä peilaa niissä itseään. Henkilökohtainen dokumenttielokuva mahdollistaa hyvin



erilaisten elementtien, jopa elokuvaalajien, yhdistelemisen sitovana elementtinä toimivan vahvan tekijän näkökulman avulla. ”Minä” sitoo erilaiset ainekset yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. (Aaltonen 2006, 76–77.)

#### 4 Teoriasta käytäntöön – tuotantoprosessi, tekijä(t) ja kerronta

Tässä luvussa perehdytään dokumenttielokuvan tuotannon käytäntöihin ja sivutaan Aaltosen (2006, 99) väitöskirjan avulla tekijyyden käsitettä käymällä läpi ohjaajan suhdetta tuotannon vaiheisiin sekä leikkaajan ja erityisesti kuvaajan suhdetta tekijyyteen. Aaltonen painottaa sen keskittyvän dokumenttielokuvassa useammin yhteen henkilöön kuin fiktiotuotannossa. Ohjaaja toimii usein monessa roolissa. Pienryhmässä muutkin roolit usein limittyvät vahvasti keskenään.

Luvussa käydään läpi dokumenttielokuvan tuotannon vaiheita suhteellisen yleisellä tasolla. Teksti kuitenkin painottuu teoriaosuuden pohjalta erityisesti performatiivisen ja havainnoivan dokumenttielokuvan tuotantovaiheiden erittelyyn sekä kuvaajan rooliin osana tuotantoryhmää. Syynä tähän on se, että seuraavassa luvussa käsiteltävä teososi elokuva, jossa toimin nimenomaan kuvaajan roolissa, sijoittuu vahvasti näiden moodien alueelle. Kuvaajan ruutua tarkasteltaessa sivutaan myös esittämisen aspektiin liittyvää dokumenttielokuvan kerronnallista ulottuvuutta, joka määrittää merkittävästi kuvaajan työprosessia kuvausvaiheessa.

Vaikka tuotannon vaiheet etenevät yleensä kronologisessa järjestyksessä, kietoutuvat ne elokuvan syntyprosessin kokonaisuudessa merkittävästi toisiinsa. Erittelyn helpottamiseksi vaiheet on tässä luvussa jaettu *ennakkosuunnitteluun*, *kuvausvaiheeseen* ja *jälkituotantoon*. Vaiheiden onnistuminen ja mutkattomuus on kausaalista edeltäneisiin nähden. Jälkituotannossa elokuva saa lopullisen muotonsa ja se saatetaan pistää alkuperäisideaan verrattuna merkittävästikin uuteen uskoon. Leikkausvaiheen onnistumiselle elinehto on kuitenkin onnistunut kuvausvaihe. Kuvausvaiheen onnistumista taas määrittää merkittävästi hyvin tehty ennakkotutkimus ja suunnittelu.

#### 4.1 Ennakkosuunnittelu

Dokumenttielokuvan tekoprosessi lähtee liikkeelle tarpeesta kommunikoida jokin asia maailmasta maailmalle elokuvan avulla. Dokumenttielokuvan tekoprosessissa törmää usein käsitteisiin *aihe*, *teema* ja *näkökulma*. Termit ovat tekijän kannalta olennaisia apukäsitteitä tuotannon alkuvaiheessa, kun määritetään mitä ja miten elokuvalla halutaan ilmaista. Ne myös kiinnittyvät kolmannessa luvussa käsiteltyihin moodeihin.

Ennen kaikkien näiden määrittämistä tekijän on kuitenkin löydettävä sosiaalisesta maailmasta ristiriita, *konflikti*, jota hän päättää näkökulmansa kautta käsitellä. Konfliktin luovasta käsittelystä syntyy elokuvan aihe, joka on yleensä yksittäisen konfliktin yläkäsite. Onnistunut performatiivinen dokumenttielokuva esittää sosiaalisen maailman palasta kuvaillen yleismaailmallisemman argumentin. Se etenee katsojan näkökulmasta spesifistä yleiseen. Ristiriita on elokuvan punainen lanka – se tekee siitä mielenkiintoisen ja katsomisen arvoisen. Elokuvan konflikti määrittää tuotantoprosessia sen alusta loppuun.

Jouko Aaltonen (2006, 114) sanoo aiheen valinnalla olevan väljän yhteyden elokuvan moodin muodostumiseen. *Deduktiivinen*, yleisestä yksittäiseen etenevä lähestymistapa tuottaa usein selittävän tai havainnoivan elokuvan, kun aiheen löytyessä läheltä päinvastainen *induktiivinen* metodi tuottaa osallistuvan tai performatiivisen moodin mukaisen tuotoksen. Tekijät itse kuitenkin usein vieroksuvat teoreettisia ennakkoletuksia.

Dokumenttielokuvan tuotantoa varten on syytä tehdä kattava ennakkosuunnitelma. Aluksi elokuvan aihe tai idea kirjoitetaan synopsiksen muotoon. Siinä hahmotellaan elokuvan sisältö ja muoto. Aaltonen (2006, 117) sanoo synopsiksen olevan tekijöille väljä käsite. Siinä ei välttämättä eritellä elokuvan tapahtumia, vaan sen rooli on usein välineellinen. Se tehdään, jotta saadaan rahaa ennakkotutkimukseen ja käsikirjoituksen tekemiseen.

Ennen käsikirjoituksen laatimista on tekijällä oltava käsitys elokuvan päähenkilöistä ja kuvauslokaatioista. Tekijä etsii henkilöitä ja fyysisiä ympäristöjä, joissa voi käsitellä

haluamaansa aihetta. Usein ideat lähtevät liikkeelle henkilöistä ja henkilöiden löydyttyä päädytään kuvaamaan tiettyihin ympäristöihin. Tavoitteena on selvittää myös ulkoiset olosuhteet: miten kuvaukset voidaan organisoida halutussa paikassa. Tämäkin osa ennakkotutkimuksesta pyritään tekemään mahdollisimman perusteellisesti. Monet tekijät tosin pelkäävät liian pitkälle menevän ennakkotutkimuksen turmelevan aiheen puhtauden. Jotain tekijän ja maailman kohtaamisen ainutkertaisuudesta katoaa, jos se tapahtuu liian tyhjentävästi jo ennakkotutkimusvaiheessa. Käsikirjoituksen vähättely kertoo pyrkimyksestä avoimeen suhteeseen maailman kanssa. (Aaltonen 2006, 121–135.)

Aaltosen (2006, 128) mukaan dokumenttielokuvan käsikirjoitus ei ole muodoltaan niin vakiintunut kuin fiktion. Ne ovat luonnosmaisempia ja kuvaavat pikemmin tekijän intentioita kuin konkreettisesti sitä, mitä kameran edessä tulee tapahtumaan. Normaalisti käsikirjoitukseen sisältyy erilaisia täydentäviä osia, joissa kuvaillaan elokuvan henkilöitä, rakennetta, tyyliä tai taustaa.

Aaltonen sanoo elokuvan lajityypin (esim. antropologinen) määrittävän käsikirjoituksen muotoa esityksellistä moodia enemmän. Tarkan käsikirjoituksen tekeminen on helpointa selittävän moodin historialliselle elokuvalle, kun esimerkiksi havainnoivan moodin elokuvaa voi olla huomattavan vaikea käsikirjoittaa. Tässäkin tapauksessa tilanteita on syytä ennakoida ja miettiä todennäköinen lopputulos etukäteen. Havainnoivan elokuvan käsikirjoitus onkin yleensä muotoa ”näin voisi tapahtua”. (Aaltonen 2006, 129–131.)

Yleensä, mitä kokeneempi tekijä on, sitä kevyemmin hän suhtautuu dokumenttielokuvan käsikirjoitukseen. Kokenut tekijä luottaa siihen, että elokuvan sisältö ja muoto täsmentyvät prosessin myötä. Käytännössä käsikirjoitus on eräänlainen toimintasuunnitelma. Aaltonen luettelee sille neljä funktiota: sen avulla tekijä voi hahmottaa elokuvaa itselleen, se voi toimia elokuvan työryhmän sisäisenä kommunikation välineenä, sillä voidaan vakuuttaa ulkopuoliset rahoittajat tai sen perusteella voidaan laskea elokuvan budjetti ja tehdä tuotantosuunnitelma. (Aaltonen 2006, 135.)

#### 4.2 Kuvausvaihe ja kuvaajan rooli

Dokumenttielokuvan kuvausvaihe on tuotannon vaiheista luonteeltaan ultimaattisin. Siinä missä suunnittelu ja jälkituotanto sallivat suuremmatkin virheet ja mahdollistavat umpikujaan ajaututtaessa paluun aiempaan, etenkin havainnoiva kuvaaminen on vahvasti sidoksissa hetkeen ja todellisuuteen, eikä kokonaisuus välttämättä anna tuotannollisia kömmähdyksiä myöhemmin anteeksi. Tämä asettaa entistä tiukemmat vaatimukset ennakkosuunnittelulle. Kun kuvaukset alkavat, on koko ryhmällä oltava mahdollisimman selkeä kuva siitä, mitä nauhalle tarvitaan ja halutaan.

Fiktioelokuvan kuvausvaiheessa käsikirjoitus on lähtökohta kaikelle toiminnalle. Dokumenttielokuvassakin se asettaa tietyn lähtökohdan, mutta tuotannon ollessa alusta loppuun varsin kokonaisvaltainen prosessi, monet dokumentaristit pyrkivät jopa asettamaan käsikirjoituksen syrjään kuvausten ajaksi ja palaamaan sen pariin vasta leikkauspöydän ääressä. (Aaltonen 2006, 136.) Tärkeintä on se, että elokuvan pyrkimys, punainen lanka, säilyy kirkkaana mielessä läpi kuvausprosessin, vaikka se voi sen aikana muuttuakin.

Kuvausvaihe on luonnollisesti kuvaajan kannalta dokumenttituotannon oleellisin vaihe. Yhdysvaltalainen ohjaaja Sheila Curran Bernard toteaa teoksessaan *Documentary Storytelling* (2011, 173), että kuvaajan tulee olla, elokuvan käsikirjoitus mielessään, valmis saamaan talteen sekä kaikki sen tarinan kertomiseen tarvittava materiaali että mahdolliset yllätykset, jotka voivat tehdä hyvästä dokumenttielokuvasta vielä paremman. Se kuka kuvaa, millä ja miten riippuu monesta muuttujasta aina kuvattavan tapahtuman luonteesta lokaatioon ja kuvausryhmän kokoon.

Dokumenttiryhmän koko saattaa vaihdella tuotantokohtaisesti merkittävästi. Fiktion tuotanto-organisaatioihin verrattaessa ne ovat yleensä kuitenkin huomattavasti pienempiä. Yhdysvaltalaisen dokumentaristin Sam Pollardin mukaan varsinkin ohjaaja toimii usein monissa eri kuvausvaiheen rooleissa: tuottajana, kuvaajana, tuotantoassistenttina tai äänimiehenä (Curran Bernard 2011, 173). Ohjaajan tärkein rooli kuvausvaiheen aikana on usein yhteyden pitäminen elokuvan maailmaan, vuorovaikutus elokuvan henkilöiden kanssa. Hyvän kontaktin edellytyksiä ovat

ymmärtäminen ja eläytyminen. Jouko Aaltonen (2006, 137) sanookin, ettei fiktion termi ohjaaminen kuvaa kovin hyvin dokumenttielokuvan kuvausvaihetta.

Kuvaajan tulisi päästä kentälle aiottu tarina sekä muodollinen lähestymistapa kirkkaana mielessään. Seurauksena tästä hän voi omilla valinnoillaan maksimoida kuvattavan materiaalin laadun. Lisäksi kuvaaja voi tarkasta suunnitelmasta helpommin lähteä hedelmällisille harharetkille tapahtumiin ja hetkiin, joita ei olla voitu ennakoida.

Luova kuvaustyö elävässä tilanteessa edellyttää yksittäisten kuvien kehystämistä koko tarinan kannalta tarkoituksenmukaisella tavalla. Myös äänityksestä vastaavan henkilön tulee olla perillä tarinasta ja tarkoituksesta samalla tasolla ja toimia tarinan kannalta johdonmukaisesti, sillä hän kuulee useasti asioita, jotka muilta saattavat mennä ohi. Se mitä kuvataan ja miten ei ole kuvaajan perspektiivistä vain tapahtuman taltioimista vaan tarinaan myötävaikuttamista ja sen edesauttamista. Ennen kuvauksia ja niiden aikana tulee miettiä mahdollisimman paljon sitä, mitä kohtauksella halutaan sanoa. Sama pätee myös ohjaajan työhön ja elokuvan kokonaisrakenteeseen – siihen mitä, ketä ja miten paljon kuvataan. (Curran Bernard 2011, 174–176.)

Performatiivisen ja havainnoivan moodin elokuvissa yksittäisen kohtauksen tulisi sisältää tarinankerronnan jatkumoon liittyvä perusinformaatio: kuka, missä, miten ja milloin. Kuvakerronnan pitäisi onnistua ilmaisemaan näitä mahdollisimman hyvin, jolloin tarve selittämislle minimoidaan. Henkilöhahmoja kuvatessa tulisi löytää luonteenpiirteitä paljastavaa toimintaa heidän vuorovaikuttaessaan muiden henkilöiden kanssa sekä suhteessa elokuvan aiheeseen ja teemoihin. Jon Else tiivistää kuvaajan tehtävän olevan taltioida kohtaus mahdollisimman kattavasti siten, että tarinankerronnalle jää mahdollisimman paljon vaihtoehtoja (Curran Bernard 2011, 177).

Palataan jälleen dokumenttielokuvan pyrkimykseen fiktion kaltaisesta lumovoimasta. Dokumentti lähestyy sitä vaivattomimmin juuri mukaansa tempaavalla narratiivilla. Helsingin yliopiston elokuva- ja televisiotieteen professori Henry Bacon (2004, 18–19) määrittelee kerronnan yksinkertaistetusti kahden tai useamman tapahtuman esittämisenä kausaalisesti toisiinsa liittyvinä ja jostakin näkökulmasta käsin. Esittäminen voi tapahtua puhutun tai kirjoitetun kielen kautta, elein ja ilmein tai kuvin ja

äänin. Erityisesti elokuvakerronnasta Bacon toteaa Tom Gunningia lainaten tekijän tehtävän olevan voittaa valokuvauksellisen materiaalin vastus kerronnalle luomalla kerronnallisen tärkeyden hierarkia sekalaisten yksityiskohtien massasta. Tekijä siis toimii muotoilemalla ja määrittämällä audiovisuaalisia merkityksiä katsojaa varten.

Myös yksittäisen kuvan kerronnallinen voima ulottuu huomattavasti kohteen tai tapahtuman taltioimista syvemmälle. Esille nousevat konkreettiset kysymykset värisävyistä, kuvakulmista ja rajauksesta. Halutaanko tietyn kuvan ympäristöstä sävyltään viileä vai lämmin? Onko perspektiivi jonkun elokuvan henkilön vai kenties kaikkietietävä? Välitetäänkö kuvalla henkilön valta-asemaa ylä- tai alakulman avulla? Täyttääkö hän rajauksen vai onko hän kenties ympäristönsä hukuttama pieni hahmo? Kaikki tämä on oleellista myös elokuvan kokonaistarinan kannalta. (Curran Bernard 2011, 182.)

Kuvauspaikalla kuvaajan tulisi ajatella tarinallista jatkuvuutta sekä yksittäisen kuvan että kokonaisen kohtauksen puitteissa. Yhdysvaltalainen ohjaaja Susan Froemke sanoo, että kohtauksia pyritään tekemään juuri siksi, että dokumenttielokuvasta yritetään tehdä fiktiota (Curran Bernard 2011, 178). Tällöin kohtaukselle on saatava retorisesti selkeä alku ja loppu. Froemke toteaa, että havainnoivasti kuvattaessa kohtauksen alku jää usein taltioimatta, kun istutaan ja odotetaan jotain tapahtuvan.

Henry Baconin (2004, 20) mukaan kertovan elokuvan muoto syntyy siitä, miten elokuvan osatekijät, toisaalta kuvat ja äänet, toisaalta tarina-aines ja siihen liittyvä tematiikka suhteutuvat toisiinsa ja muodostavat tietyn ainutlaatuisen, enemmän tai vähemmän tyydyttävän kokonaisuuden. Tämä, Aaltosen sanoin *esittämisaspekti*, on dokumenttielokuvan kuvaustilanteessa vain kolikon toinen puoli. Kuvaustoiminnan kohde on todellinen maailma, jonka tapahtumat eivät voi aina olla ennakoitavissa. Fiktion tavoin, käsikirjoitus ei ole kerronnallinen palapeli, jonka puuttuvat osat tipahtelevat kuvausten kuluessa paikoilleen. Dokumenttielokuva on pikemminkin oma orgaaninen kokonaisuutensa joka rönsyilee ajoittain mielivaltaisesti. Kuvaustapahtuma saakin tuotannon näkökulmasta skitsofreenisia piirteitä, kun samaan aikaan pitäisi eläytyä mukaan todellisen maailman tapahtumiin, mutta pitää kuitenkin mielessä elokuvan esittävä puoli. Tämän suhteen koenkin hedelmälliseksi erillisen kuvaajan

käyttämisen. Tällöin kuvaaja voi ottaa harteilleen ohjaajan elokuvallista taakkaa, mikä vapauttaa tämän keskittymään kontaktiin todellisuuden kanssa.

#### 4.3 Jälkituotanto

Jälkityövaihetta tarkastelen tässä leikkauksen valossa ja jätän äänen jälkikäsitteilyyn sikseen. Tekijän tehtävä on leikkausvaiheessa järjestää maailmasta hankittu materiaali muotoon, jossa katsoja hahmottaa ja ymmärtää sen sekä kokee sen elämyksellisenä (Aaltonen 2006, 144).

Useat tekijät käyttävät apunaan erillistä leikkaajaa, mikä tarjoaa usein henkisesti vaativan kuvausvaiheen jälkeen tuoreen näkökulman materiaaliin. Usein ohjaajan suhde kuvattuun materiaaliin on niin henkilökohtainen, ettei hän saa nostettua sitä yleiselle tasolle. Ulkopuolinen leikkaaja tuo mukanaan jälkityöhön etäisyyden ja osaa miettiä elokuvaa katsojan kannalta. Näissäkin tapauksissa ohjaaja on aina vahvasti mukana leikkausvaiheessa.

Leikkaaja ja ohjaaja ovat avainasemassa lopputuloksen muodollisten ratkaisujen tekijöinä ja monet dokumentin tekijät kokevatkin, että elokuvan lopullinen ”ääni” syntyy vasta leikkausvaiheessa. *Formalistit* pitävät juuri leikkaamista elokuvataiteen ytimenä (Aaltonen 2006, 144). Leikkausvaiheen tärkeys korostuu muotoa painottavissa dokumenttielokuvan moodeissa, erityisesti poeettisessa moodissa, jonka kantava voima on nimenomaan kuvallinen assosiointi. Tässä mielessä leikkaaminen ei ole vain elokuvan suurten teemojen käsittelyä vaan myös sen kätkeytyjen teemojen paljastamista.

Kuvaajan suhde jälkituotantoon on luonnollisesti luonteeltaan ennakoiva. Pääasiassa kaiken tarpeellisen materiaalin kasaan saaminen on ohjaajan vastuulla, mutta käytännön toteuttaminen, ennen kaikkea yksittäisten kohtausten saumaton taltiointi on kuvaajan vastuualuetta. Leikkaajalla tulee olla kuvausten loputtua käsissään tarvittava määrä materiaalia voidakseen tehdä valintoja ja saadakseen kohtaukset ”soimaan” haluamallaan tavalla (Curran Bernard 2011, 177).

Curran Bernardin mukaan dokumenttielokuvan kuvaukseen tulisi suhtautua samalla tavalla kuin fiktion. Jokaiseen kohtaukseen pitäisi saada kuvia skaalalla laajoista tiiviisiin sekä kuvituksia ("cutaway" eli toiminnallisesta tilanteesta poisleikkaaminen tarinankerrontaa tukevalla tavalla) laastareiksi mahdollisiin hyppyleikkauksiin, jotka ovat fiktionomaista narratiivista perinnettä suosivien dokumenttimoodien tavan vastaisia. Yksittäisten kuvien tulee olla tarpeeksi pitkiä ja stabiileja ollakseen käyttökelpoisia. Pituudella ei tässä kontekstissa sanella yksittäisen kuvan ajallista kestoa vaan kyse on tarvittavan ilmaisullisen "ajatusvaran" sekä teknisen leikkausvaran jättämisestä kuvan alkuun ja loppuun.

Leikkausvaihe etenee yleensä suhteellisen lineaarisesti. Ohjaajalla on kuvausten jälkeen jonkinlainen visio elokuvan lopullisesta rakenteesta. Materiaali käydään leikkaajan kanssa läpi ja tämän pohjalta tehdään mahdollisesti leikkauksikirjoitus. Yleensä tässä vaiheessa kirjoittaminen on muistiinpanomaista. Jos kuvausvaiheessa maailma kohdataan – ennakkosuunnittelun laajuudesta riippumatta – jossain määrin intuitiivisesti, korostavat monet tekijät intuition merkitystä myös kuvatun materiaalin kohtaamisessa leikkauspöydällä. (Aaltonen 2006, 147–149.)

Tämän jälkeen materiaali normaalisti järjestetään karkeasti raakaleikkauksen muotoon ja sen jälkeen siirytään yksityiskohtaisempaan hienoleikkaukseen. Jouko Aaltonen (2006, 148) vertaa leikkausprosessia kuvanveistoon, jossa materiaalista jalostetaan hiljalleen lopullinen teos poistamalla kaikki ylimääräinen. Lopulta kaikki osat ovat oikeilla paikoillaan ja oikeissa suhteissa.

## **5 Sirkan miehet – elokuvalle asetetut tavoitteet ja niiden toteutuminen**

*Sirkan miehet* on opiskelijakollegani Tuukka Toivasen ohjaama ja käsikirjoittama dokumenttielokuva. Opinnäytteeni teososa on kuvaajan rooli tässä elokuvassa. Meidän lisäksi tuotantoryhmään kuului erillinen leikkaaja. Elokuva sijoittuu Lappiin, Levin hiihtokeskuksen kupeessa sijaitsevaan Sirkan kylään. Sen päähenkilöinä ovat poika, isä ja isoisä; Raimo, Risto ja Reijo Vuollo, jotka pitävät kolmannessa polvessa Sirkan kyläkauppaa. Keskityn tässä luvussa ennen kaikkea elokuvan kuvausvaiheen erittelyyn



Aaltosen ja Curran Bernardin oppien pohjalta sekä valmiin tuotoksen arviointiin Nicholsin moodien puitteissa.

### 5.1 Idea ja kehittäminen

Tulin projektiin mukaan ohjaajan kysyttyä halustani kuvaajan rooliin elokuvan idean ollessa jo valmiina. Tiivistettynä idea oli kertoa kolmen sukupolven alkuperäisasukkaiden kyläkauppiastrian vaikeuksista sopeutua järkyttävällä volyymilla kaupallistuvan Levin hiihtokeskuksen vieressä sijaitsevan Sirkan kylän nykypäivään suurten kauppaketjujen ristipaineessa. Tätä kautta oli tarkoitus kertoa laajemmin Lappia vaivaavasta kausiluontoisesta kaupallistumisongelmasta. Elokuvan pääkonflikti oli siis pienen ihmisen jääminen markkinavoimien jalkoihin. Toiseksi ristiriidaksi voidaan laskea paikallinen ongelma siitä, miten sesonkiaikana keskus pullistelee tupaten täynnä ihmisiä ja kesäisin vaikuttaa hylätyltä aavekaupungilta. Tästä suunniteltiin elokuvan suurta visuaalista vastakkainasettelua. Kolmantena vallitsevana teemana pidettiin alusta asti ammatin ja sen harjoituspaikan periytymistä isältä pojalle ja pojanpojalle, mikä ei sinänsä täytä ristiriidan tunnusmerkkejä, mutta yhteiskunnallisena ilmiönä on 2000-luvun Suomessa jo harvinainen.

Ohjaaja oli saanut idean vietettyään paljon aikaa Levillä, missä hänen isänsä toimii yrittäjänä. Tässä suhteessa edettiin siis konkretiasta ideaan ja jo sillä perusteella elokuvan aiottu muoto asettui poeettisen ja selittävän moodin ulkopuolelle. Myöskään osallistuvan tai refleksiivisen moodin mukaisesta toteutuksesta ei missään vaiheessa keskusteltu. Emme puhuneetkaan varsinaisesti moodeista tai lähestymistavasta sen yksityiskohtaisemmin ennen kuvauksia, mutta uskoisin että sekä minulla että ohjaajalla oli varsin selkeä käsitys siitä, mitä olimme muodollisesti lähdössä elokuvalta hakemaan. Elokuvan moodiksi valikoitui ennen kuvausvaihetta vahvasti performatiivinen, tosin suunnittelimme kuvaavamme myös paljon havainnoivaa materiaalia. Ohjaaja oli kirjoittanut etukäteen myös muutaman lavastetun kohtauksen, joissa ei esiintynyt ihmisiä.

Alkuperäisessä ideassa paikallisen yrittäjäperheen antagonistiksi suunniteltiin Levin kausiyrittäjiä sekä miljoonasatsauksia Levin uuteen keskustaant hyväksyneitä Kittilän kunnan johtohenkilöitä, mutta nämä ideat hylättiin kuvausten kuluessa. Ohjaaja ei ollut

tehnyt mittavaa ennakkotutkimusta elokuvan puitteissa vaan suurin osa päähenkilöistä ja lokaatioista olemassa ollut tieto perustui hänen ennen elokuvan idean syntymistä hankkimiinsa kokemuksiin henkilöistä ja paikoista. Tiedossa oli sellainen yksityiskohta, että Kittilän kunta oli viime tingassa ilman mitään järkevää syytä hylännyt Sirkan kaupan hakemuksen Alkon liittämistä omiin tiloihinsa. Hetkeä myöhemmin kyläkaupan viereen tupsahti S-Market Alkoineen. Henkilöhahmoin tutustuminen tapahtui käytännössä kokonaan elokuvan kuvausprosessin aikana. Alun perin päähenkilöksi suunniteltiin kaupan nykyistä yrittäjää Ristoa, mutta rooli jakautui lopulta tasaisesti kolmen miehen välille. Näin myös elokuvan työnimi ”Lapin kulta” muuttui lopulta Sirkan miehiksi.

Elokuvalle tehty käsikirjoitus oli käytännössä muotoa ”näin voisi tapahtua”. Kuvaajan ja ohjaajan välinen ennakkosuunnittelu paneutui enemmän elokuvan visuaaliseen tyyliin ja yksittäisiin kuvallisiin ratkaisuihin. Keskusteluissa elokuvan visuaalisiksi esikuviksi nousivat samana vuonna ilmestynyt kotimainen dokumenttielokuva *Miesten vuoro* sekä islantilaisen Sigur Rós -yhtyeen kotimaan kiertueesta kertova *Heima* (2007). Lappi ja vanha kyläkauppa vaikuttivat tarjoavan kuvaajalle ympäristönä todella herkulliset mahdollisuudet visuaaliseen ilotulitukseen, mikä omasta näkökulmastani edelleen vahvisti ennako-oletuksena elokuvan performatiivista luonnetta. Tarkoitus oli käyttää paljon staattisia kuvia, jotka kutkuttavat tunnelmallaan katsojan aisteja ja altistavat tämän myös omalle ajatustyölle. Suunnittelimme maisemallisten cutaway-otosten kuvaamista jopa helikopterista, mikä lopulta kaatui helikopterifirman hinnoittelupolitiikkaan.

Alusta asti tarkoituksena oli kuvata elokuva kolmessa jaksossa, jotta Sirkan kylän olemuksen kausiluontoiset erot saataisiin esille. Elokuvan kuvaamiseen varattiin yhteensä kolme viikkoa aikaa. Viikot jaettiin siten, että ensimmäinen sijoittui heinäkuun loppuun 2010, toinen saman vuoden marraskuun alkuun ja kolmas jouluihin ja hiihtolomasesonkien väliin tammikuulle 2011.

## 5.2 Kuvausvaihe

Kuvaukset suoritettiin alusta loppuun ohjaaja–kuvaaja -kaksikon voimin. Tilanteesta riippuen toinen toimi aina myös äänimiehenä. Valaisua ei juurikaan keinotekoisesti

tehty johtuen olosuhteista ja kuvausryhmän koosta: emme saaneet valoja mukaan kuin kesän kuvausmatkalle, jolle matkasimme autolla. Haastatteluja pyrimme valaisemaan paikan päältä löytyneillä kiinteillä lampuilla.

Kolmen viikon aikana kuvatut otokset voidaan jakaa karkeasti neljään kategoriaan: haastatteluihin, havainnoivaan toiminnan kuvaukseen, tunnelmaa ja tekstuuria rakentaviin kuvituksiin sekä ”lavastettuihin” toiminnallisiin kuvituksiin.

Haastatteluista toteutettiin kolmessa eri lokaatiossa kaikkien kuvausviikkojen aikana. Lähtökohtaisesti haastattelumateriaalia oli tarkoitus käyttää vain äänenä muun kuvan alla, mutta tilanteet tallennettiin myös kuvallisesti siten, että niitä oli mahdollisuus käyttää elokuvassa myös sellaisenaan. Muutama haastattelukohtaus päätyikin sataprosenttisena myös valmiiseen elokuvaan. Elokuvan tarina oli tarkoitus rakentaa pitkälti haastatteluista kerätyn materiaalin varaan. Muodollisesti pyrittiin siihen, ettei ohjaajan kysymyksiä käytetä lopputuotteessa vaan narratiivi nousee esille elokuvan henkilöiden vastauksista. Havainnoivaa materiaalia aiottiin käyttää tarinan kannalta jossain määrin tukevana tai toissijaisena elementtinä.

Haastattelumateriaalin syvin tarkoitus oli nimenomaan paljastaa elokuvan pääristiriita – miten paikallisväestö jää jalkoihin, kun kaupallistuvan hiihtokeskuksen taloudellisen kehityksen intressit jättävät nämä paitsioon. Ohjaajan kysymystenasettelu ei ollut konfrontaationaalista tai raflaavaa vaan hyvää yhteyttä elokuvan henkilöihin pyrittiin alusta asti rakentamaan. Välien tulehtuminen oli piilevä mahdollisuus, joka olisi tapahtuessaan voinut estää koko elokuvan tekemisen. Ajan myötä tämä muodostui pieni-muotoiseksi ongelmaksi, kun johdattelevat kysymyksetkään eivät tuntuneet johtavan ristiriidan esiin nousemiseen. Itse asiassa pikkuhiljaa tuntui käyvän ilmi, ettei kaupalla lopulta menekään niin huonosti, kun alunperin odotettiin.

Erilaisia keinoja puitiin, väänneltiin ja käännettii, mutta edelleen viimeiselle kuvausmatkalle lähdettäessä tuntuma oli se, ettei materiaalista nouse millään tavalla esiin elokuvalle suunniteltua tarinaa. Oikeastaan vasta viimeisen viikon viimeisenä kuvauspäivänä toteutettu haastattelu alkoi tuottaa tulosta. Henkilöt saatiin puhumaan

heitä kohdanneesta vääryydestä kaupan laajennukseen ja Alkon sijoittamiseen liittyen. Lopulta silloinkaan ei varsinaisesti päästy pintaa syvemmälle, kun aika loppui kesken.

Puhtaasti havainnoivasti kuvasimme kaikilla kolmella kuvauskerralla. Havainnoivan kuvauksen pääkohteena oli henkilöiden toiminta kaupalla. Kuvasimme myös Reijoa tavarantoimitusmatkoilla yksityisten henkilöiden luo (kauppa palvelee ovelta ovelle periaatteella paikallisia, jotka eivät syystä tai toisesta kykene asioimaan paikan päällä). Kauppa näytteli luonnollisesti kuvallisesti suurta roolia koko elokuvan päälokaationa. Ohjaajan ennalta kertoman perusteella se oli visuaalisesti mielenkiintoinen vanhan ajan kyläkauppa ilman räikeitä mainoksia, mikä olisikin tukenut elokuvan kuvakerronnan kokonaisuutta huomattavasti. Paikan päälle ensi kerran päästyämme yllätys oli suuri kun rakennuksen kyljessä komeilivat K-Marketin tarrat. Kauppa oli joitakin vuosia sitten liittynyt ketjuun. Tämä myös vesitti tarinan kannalta olennaisen ”pieni paikallinen yrittäjä – suuret kansalliset kauppaketjut” -vastakkainasettelun.

Vietimme kaupalla kuvaten aikaa useita päiviä jokaisella kuvausviikolla. Kesällä oli erityisenä tarkoituksena kuvata kauppaa tyhjillään. Kuvien oli tarkoitus olla pitkiä ja staattisia. Elokuvan havainnoivatkin kohtaukset kuvattiin suureksi osaksi jalustalta. Tämä valikoitui tyyliksi myös kesäkuvausten jälkeisillä kuvausmatkoilla. Yksittäisinä päivinä keskityttiin yleensä yhden päähenkilöistä seuraamiseen. Tarkoituksena oli myös löytää henkilöiden luonteenpiirteitä paljastavaa toimintaa. Itse toimin kuvaajan ominaisuudessa kaupalla kuvattaessa myös äänimiehenä, koska käytimme nappimikrofoneja, eikä niiden operointi vaatinut sinänsä miestyövoimaa.

Havainnoivasti kuvasimme myös Levin keskusta kesällä tyhjillään ja marraskuun ihmisvilinässä. Tästä rakentuu elokuvan suurin kuvallinen vastakkainasettelu. Suurta osaa elokuvassa näyttelee myös Levin maisema. Maisemakuviakin käytiin napsimassa kaikilla kuvausmatkoilla. Avarat kuvat vaikuttavat elokuvan tarinassa kahdella tasolla. Sen lisäksi, että ne toimivat yhteen sitovana aineksena kohtausten välissä, luovat ne myös teksturiin sekä tarinallista että esteettistä avaruutta katsojan omaa ajatustyötä varten.

Toiminnallisia kuvituksia kuvasimme kolmeen otteeseen. Kesällä kävimme seuraamassa Reijoa tämän lakanpoimintareissulla ja talvella kuvasimme häntä hiihtämässä sekä Raimoa ajelemassa moottorikelkalla. Näiden kuvien funktio oli kuvausvaiheessa lähinnä kuvituksellinen. Moottorikelkkakohtaus istuikin lopulta mukavasti jopa tarinaan ja sitä päädyttiin lopulta käyttämään elokuvassa.

### 5.3 Valmis elokuva

Elokuvan aiottu performatiivinen ote haparoitui sen myötä, ettei alkuperäisidean konflikti lopulta kolmen kuvauskerran aikana näyttäytynyt materiaalissa erityisen merkittävänä. Etukäteen valittu tyyli ja tarinankerronnallinen ote joutui todellisuuden armoille ja toivottua lopputulosta ei saavutettu. Kaupalla meni oletuksiin nähden hyvin. Tästä syystä mm. suunnitellut lavastetut ja pitkälti poeettiset otokset jäivät lopullisesta versiosta kokonaan pois. Elokuvan keskeisimmäksi ja kuljettavaksi teemaksi, jopa aiheeksi, muodostui lopulta kaupan periytyminen sukupolvelta toiselle.

Pääasiallinen kuvamateriaali on havainnoivasti kuvattua, mutta sijoittaisin elokuvan kuitenkin lopulta enemmän performatiivisen moodin reviiirille. Tämän puolesta puhuu se, että sen tarina kulkee samanaikaisesti monella tasolla ja sataprosenttista ääntä on lopputuloksessa käytetty suhteellisen vähän. Tasot voi hahmottaa helpoiten purkamalla valmiin elokuvan kaikille tarinoille ominaisesti kolmeen osaan: ekspositioon, kehittelyyn ja kliimaksiin sekä sulkeumaan (esim. Block 2008, 222–256 tai Bacon 2004, 98–119).

#### 5.3.1 Ekspositio

Elokuva alkaa kohtauksella, jossa Risto hakee joesta vettä ja keittää kodassa ”mettäpannullisen” kahvia. Kodassa on myös muita henkilöitä, jotka keskustelevat siitä, kuinka paljon puruja pannulliseen tulee laittaa. Kaikki päähenkilöt vilahtavat kuvissa, mutta vain Reijo esitellään. Hän muistelee, miten on kauppiaksi päätynyt ja millaista kaupan pitäminen oli 60-luvulla. Kerrontaa väritetään arkistokuvilla lehtileikkeistä ja valokuvista. Muuten kuva on sataprosenttista.

Siirtymässä kolmikko kävelee metsässä, pois kodalta. Tämän jälkeen nähdään elokuvan tunnussekvenssi, joka sisältää musiikin säestämiä hitaita maisemia ja muita kuvituksia kesäiseltä Leviltä. Tunnelmaa voi kuvailla tyhjäksi. Tunnussekvenssiä voidaan pitää myös elokuvan toisen ajallisen kaaren alkupisteenä. Tämä kaari etenee kesästä talveen.

Seuraavassa kohtauksessa siirrytään kaupalle, jonka valot syttyvät ja Risto asettelee tavaroita hyllyihin. Tästä alkaa pitkä havainnoivan kuvan osuus. Kohtauksen alussa mennään pitkään ilman puhetta, pelkillä tehosteäänillä. Nämä kuvat ovat pitkiä ja staattisia. Tästä alkaa myös elokuvan rinnakkainen ajallinen kaari, joka esittää arkipäivän kaupalla aamusta iltaan.

Risto kertoo omasta suhteestaan kauppaan aina lapsuudesta nykypäivään. Koko kohtaus on kuvitettu havainnoivasti ja välillä leikataan myös havainnoivan kuvan äänimaailmaan. Kohtauksesta käy selvästi ilmi Riston iloinen luonne. Seuraava kohtaus esittelee Raimon pitkälti samalla tavalla, mutta antaa tästä rauhallisemman ja pohdiskelevamman kuvan. Kohtauksessa on äänessä myös Risto.

### 5.3.2 Kehittely ja kliimaksi

Seuraava kohtaus vie elokuvan ajallisesti marraskuulle ja Levin alppihiihdon maailman-cup-tapahtumaan. Havainnoivasti kuvattu, musiikin säestämä sekvenssi toimii tavallaan siirtymänä, mutta samalla omana kohtauskokonaisuutenaan ja ristiriitaisena tunnussekvenssiin nähden. Se näyttää Levin keskuksen ihmismassoineen, tapahtuma-alueineen, poliisipartioineen, maskotteineen, rinneporealtaineen ja jätti-screeneineen.

Tästä palataan takaisin kaupalle, jossa päivä on valjennut ja Reijo on lähdössä toimittamaan tavaroita kyläläisille. Tässä kohtauksessa on selkeimmin läsnä paitsi kaksi ajallista, myös kaksi kerronnallista tasoa. Tavaroita toimittaessaan Reijo avaa haastattelusta kootussa materiaalissa kaupan ja koko kylän taloudellista historiaa hyvine ja huonoine aikoineen.

Seuraavaan kohtaukseen siirrytään Reijon ajomatkan kautta takaisin kaupalle illan hämärtyessä. Äänessä ovat Risto ja Reijo jotka kertovat kaupan laajennussuunnitelmien ja Alko-hankkeen kariutumisesta. Kuva on havainnoivasti kaupalla kuvattua iltakuvaa, jossa kauppa on tyhjiään, kaikki kolme päähenkilöä ovat paikalla ja pillejä aletaan päivän osalta laittaa pussiin.

### 5.3.3 Sulkeuma

Sulkeuma oikeastaan alkaa tästä samasta kohtauksesta, kun muiden lähdettyä Raimo jää illaksi kaupalle. Viimeisessä kohtauksessa sekä Reijo että Risto spekulivat kaupan siirtymistä Raimon vastuulle. Kuvituksena nähdään alkuun Raimon ajelua moottorikelkalla. Nämä kuvat ovatkin ainoita elokuvaan päätyneitä puhtaasti kuvituksellisessa mielessä kuvattuja toiminnallisia otoksia. Ne palvelevat kuitenkin kohtauksessa myös tarinallisesti välittämällä kuvainnollista nuoruuden intoa.

Elokuva sulkeutuu puhtaasti havainnollisella kohtauksella, jossa Raimo puhuu englanniksi puhelimesta asiakkaan kanssa avaimesta ja sen jättämisestä punaiseen postilaatikkoon. Tämän jälkeen Raimo sulkee kaupan, sammuttaa valot ja poistuessaan tiputtaa avaimet laajassa kuvassa näkyvään punaiseen postilaatikkoon.

## 5.4 Johtopäätökset

Puhtaasti muodollisesti elokuva onkin mielestäni lopulta varsin onnistunut. Se ei sorru liikaan kikkailuun eikä selittämiseen tai yritä olla jotain, mitä se ei ole. Kerronnalliset ratkaisut ovat hyvin perusteltuja. Muoto jättää ”sofiacoppolamaisesti” runsaasti ajatusvaraa ja paljon tilaa katsojan omille tulkinnoille. Myös elokuvan tunnelma rakentuu tarinan aikana selkeästi ja johdonmukaisesti.

Suurin ongelma piileekin tarinan puolella. Aihe ei lopulta ole tarpeeksi kiinnostava riittämättömän risitiriidan vuoksi. Se jää elokuvan kokonaisuudessa sivuosaan. Kuvallinen ristiriita kausien erilaisuudesta on olemassa, muttei myöskään toimi elokuvan kantavana elementtinä. Suurimpana syynä epäonnistumiseen näen suoritettun ennakkotutkimuksen puutteellisuuden tai jopa puuttumisen. Elokuvan

henkilöistä, heidän luonteestaan, käytöksestään ja intresseistään tiedettiin liian vähän ennen kuvausten alkua. Tarina oltaisiin voitu saada kasaan yhdellä ylimääräisellä kuvausviikolla, jota ei kuitenkaan edes harkittu viimeisen kuvausmatkan jälkeen taloudellisten ja henkisten resurssien puutteen vuoksi. Itse koenkin, että kesän ensimmäinen kuvausmatka oli elokuvan tarinan kannalta luonteeltaan enemmän ennakkotutkimusta kuin varsinainen kuvausmatka. Tässä vaiheessa tuotantoryhmä oli kuitenkin jo sitoutunut projektiin ja ohjaaja oli hankkinut sille koulun puolesta rahoituksen.

Moodillisesti elokuvan lopullinen muoto vastasi pääpiirteissään sille asetettuja odotuksia. Elokuvan tekstuuri on monisyinen, eikä kerronta ole lineaarista vaan siitä erottuu selkeitä tasoja. Elokuvan performatiivisuus ei ole niin korostunutta, kuin alun perin ajateltiin, koska lavastetut poeettiset otokset jäivät kokonaan pois lopullisesta versiosta. Poeettisena aspektina voidaan kuitenkin pitää maisemasekvenssejä ja muutamia kuvia julisteista iskulauseineen ("lapin kultainen maa", "on arpavoitto syntyä Sirkkaan"). Ne eivät toimi pelkästään kuvittajan roolissa, vaan herättävät mielikuvia ja assosiaatioita tarinan koostumukseen lisäävällä tavalla.

## **6 Yhteenveto – todellisuuden esittämisestä**

Dokumenttielokuvalla on siis kaksi selkeästi erotettavaa ulottuvuutta: todellisuus- ja esittämisaspekti. Ominaisuudet voidaan ilmaista myös suhteina. Todellisuusaspekti kuvaa elokuvan suhdetta sen edustamaan todelliseen maailmaan. Esittämisaspekti puolestaan kuvaa elokuvan kosketuspintaa suhteessa katsojaan.

Dokumenttielokuvan tekemiseen voi suhtautua monella eri tavalla. Tapojakin voidaan erotella esitysmuodollisin perustein ja suhteessa todelliseen maailmaan. Bill Nichols jakaa dokumenttielokuvat kuuteen alagenreen eli moodiin. Moodit määrittävät tekijän representatiivista suhtautumista dokumenttielokuvaan ja näin asettavat myös sen tuotantoprosessille tietyt ennako-oletukset ja tavoitteet.



Tuotantoprosessia määrittää merkittävästi myös todellisuusaspektin puolelle sijoittuva elokuvan konflikti. Konflikti voidaan määritellä asiana, joka saa tekijän kiinnostumaan aiheestaan ja katsojan kiinnostumaan elokuvasta. Se on punainen lanka, jonka ympärille elokuvan tarina rakentuu ja esitysmuodolliset palaset kietoutuvat.

Dokumenttielokuvan tuotantoprosessin eri vaiheet linkittyvät tiiviisti toisiinsa, ja niiden mukana jatkuvassa muutoksessa elää myös itseokuva. Ristiriidan on kuitenkin näyttäytyttävä jo ennakkotutkimusvaiheessa. Muutoin vaarana on, ettei näin käy koko prosessin aikana. Kattava suunnitteluvaihe antaa lähtökohdan onnistuneelle kuvausvaiheelle, joka puolestaan pyrkii tarjoamaan hedelmällisen pohjan leikkausvaiheelle. Prosessin aikana elokuvan tarina voi elää ajoittain mielivaltaisesti tekijöiden toiminnasta riippumatta. Jos kuitenkin kaikille on selvää, mitä ollaan tekemässä, voidaan yllätysmomentti nähdä positiivisena ilmiönä: maailman avoin kohtaaminen on jo itsessään dokumentaarisesti arvokasta. Konfliktin on kuitenkin pysyttävä tuotannollisen tekemisen keskiössä, jotta tekijät voivat omilla valinnoillaan edesauttaa elokuvan kokonaisuutta.

Esityksellinen kantti ei ole yhtä altis maailman tapahtumien riepottelulle. Esityksellinen linja valikoituu usein luonnollisesti dokumenttielokuvan aiheen, henkilöiden ja lokaatioiden selkiytyttyä. Se on myös elokuvan puoli, johon tekijät voivat eniten vaikuttaa. Ennen kuvauksia tehdyt tyylilliset linjaukset on yleensä helppo realisoida käytännön ratkaisuksi kuvaus- tai leikkaustilanteessa. Luova ammattitaito edellyttää kuitenkin dokumenttielokuvan prosessissa myös intuitiivista toimintaa ja tilanteisiin heittäytymistä. Esityksellisyyden tulee tukea tarinaa, ei toisin päin. Vaikka esittämisen aspektin ei voida sanoa olevan täysin alisteinen todellisuusaspektille, on se siihen nähden kuitenkin selvästi toissijainen. Vahva, hyvin kerrottu tarina voi hyvinkin antaa anteeksi muodollisia rypyjä. Vaikuttavasti ja teknisesti mallikkaasti toteutettu heikko tarina on silti heikko tarina (Curran Bernard 2011, 183).

## Lähteet

Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like.

Bacon, Henry 2004. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Block, Bruce 2008. The Visual Story – Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media. Amsterdam: Elsevier.

Curran Bernard, Sheila 2011. Documentary Storytelling – Creative Nonfiction on Screen. Amsterdam: Elsevier.

Kohtamäki, Kimmo 2001. Elokuvaluus ja dokumenttielokuva. Kurki, Eeva (toim.) 2001. Dokumenttielokuva – todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Nichols, Bill 2001. Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press.

**Sirkan miehet**

DVD